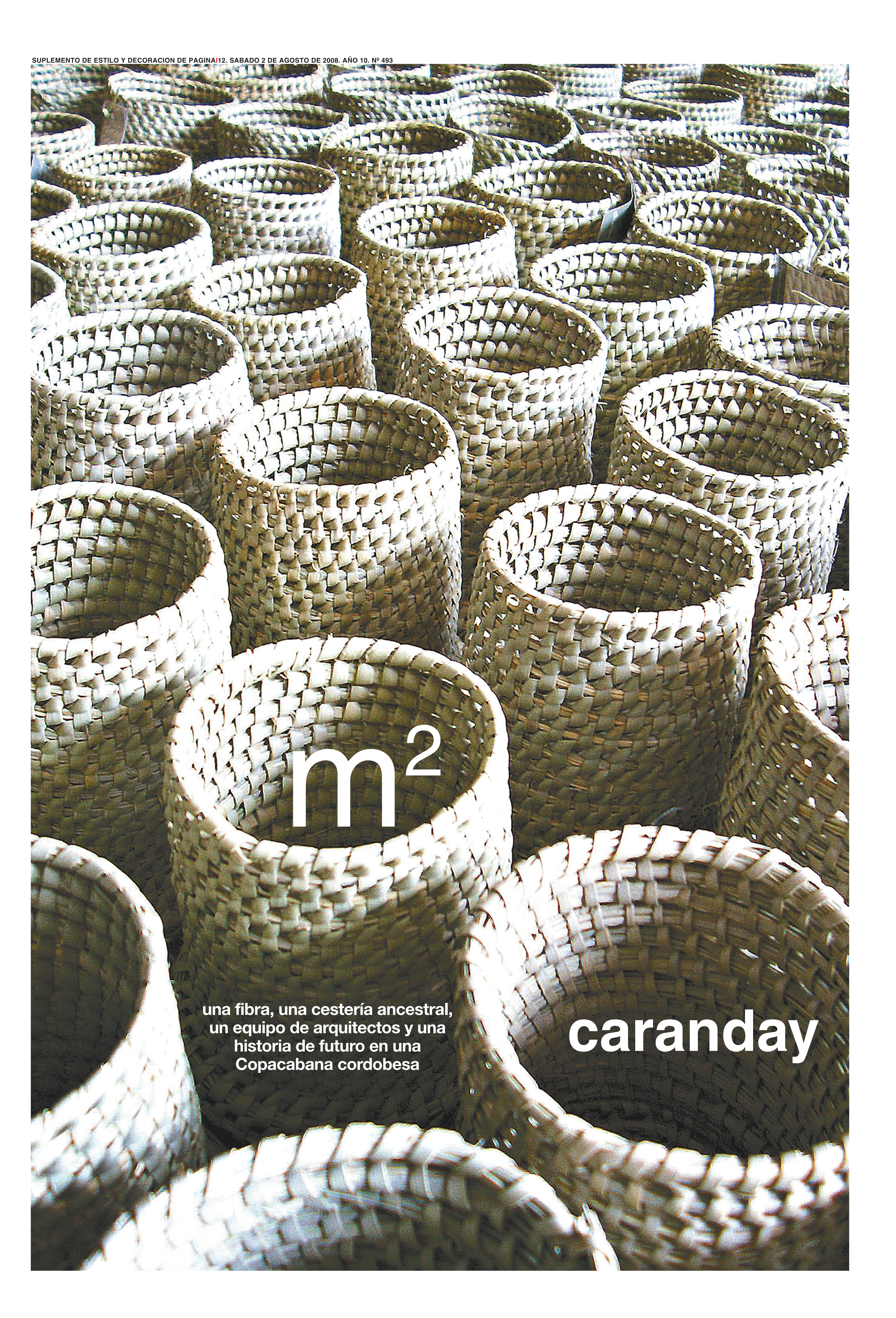
SUPLEMENTO DE ESTILO Y DECORACION DE PAGINA|12. SABADO 2 DE AGOSTO DE 2008. AÑO 10. Nº 493



La fibr
nadie es

Hay una Copacabana al n
arquitectos Diego Drag
ensayan un diálogo con el
Es un proyecto de registro
la cestería como a

POR LUJAN CAMBARIERE

Aunque su nombre y vegetación enseguida remitan a otro imaginario, el norte de Córdoba tiene su propia Copacabana con cordones de palmeras y todo. Como corresponde, hay también maestros cesteros perdidos en esa geografía atípica para el paisaje serrano, poseedores de una técnica que se iba con ellos.

Al rescate y registro de estos saberes salieron dos arquitectos, ávidos de este tipo de experiencias, que encontraron en esta población, su técnica, material e historia, la posibilidad de ensayar un conjuro contra el olvido, la falta de oportunidades y de reconocimiento. Sobre todo cuando ellos mismos, cordobeses, fueron los primeros en sorprenderse al toparse con esa realidad que hoy, después de unos años de trabajo desde un diseño participativo, ostenta marca propia: Caranday (tomando la identidad de la palma) y un amplio repertorio de productos a ofertar. De los tradicionales –cestos, macetas, posa-pavas, paneras, sombreros– a nuevas piezas logradas gracias a intensos encuentros, idas y vueltas, entre el grupo de tejedores y los arquitectos. Todo tipo de nuevos contenedores –recipientes apilables–, lapiceros, botelleros (ideales como regalo empresarial), lámparas. A bancos estructurados en base a cilindros de diámetro variable y altura constante que se atan entre sí para conformar un objeto que puede ser usado como asiento (colocando las caras cerradas de los cilindros hacia arriba) o como paragüero, papelero o adorno (colocando arriba las caras abiertas); carteras (simplemente uniendo dos posapavas entre sí con una especie de fuelle en lana al crochet), colchones y originales cortinas corredizas compuestas por tiras verticales, tejidas artesanalmente a medida, que se pliegan y desplazan gracias a un sistema metálico de rodamiento. En diálogo con **m2**, Diego Dragotto y Pablo Capitanelli, del estudio Quinua, dan cuenta de la experiencia, que los tiene, junto al grupo de tejedores, como protagonistas.

–¿Cómo llegan a Copacabana?

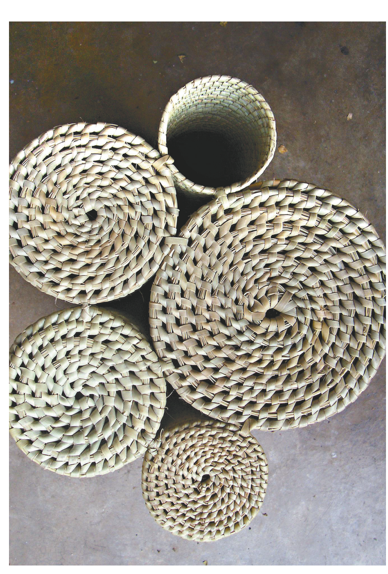
D. D.: –Llegamos de la mano de Incide, una ONG que estaba desarrollando proyectos relacionados con educación en la escuela rural de la zona. La propuesta era rescatar la técnica de tejido con fibras extraídas de las hojas de la palma Caranday. Este rescate preveía el relevamiento y registro de la técnica, de los artesanos y los productos que elaboraban, del proceso productivo y la convocatoria a un taller en el que los artesanos con mayor experiencia les enseñaran a los más jóvenes. En nuestro primer encuentro con los artesanos descubrimos que hasta los niños más pequeños eran grandes artesanos en potencia. Que los procesos naturales de transferencia familiar estaban intactos y que quizá lo que necesitábamos modificar de alguna manera era la cadena de comercialización para ampliar las oportunidades y favorecer la decisión en los más jóvenes de elegir el trabajo artesanal como medio de sustento. Esto implicaba, a nuestro modo de ver, cuestiones básicas como ampliar el mercado diversificando los sectores para los productos y apuntar a consumidores de mayor poder adquisitivo utilizando el diseño como herramienta para agregar valor a los objetos. Además de promover el trabajo grupal, creando así un espacio para compartir experiencias.

P. C.: –Aunque el origen de esto va más atrás en el tiempo. En el año 2002, con otro arquitecto, Gustavo Crembil, formábamos parte del TIPU (Taller de Investigación de Proyectos Urbanos) en la Universidad Nacional de Córdoba. En diciembre de ese año se organizó un seminario de investigación proyectual (Crítica Ambiental del Proyecto-Arquitectura y Ciudad: de lo natural a lo sustentable, del proyecto al ecoproyecto), donde pudimos sacar en limpio varios conceptos que sirvieron como marco conceptual futuro (“Arquitectura Táctica”, “Tecnología Social”, “Dispositivos de Diálogo”). Proyectos todos que antecedieron a este que aparece con la propuesta de Incide de trabajar con la comunidad de Copacabana y la hoja de la palma, el cual asumimos con Diego junto a la colaboración de Alejandro Romanutti.

–¿Cómo ordenan esta actividad en su vida profesional?

D. D.: –Yo volví de Barcelona (donde viví un año mientras desarrollaba la tesis de mi carrera en la Etsab/UPC) con la imperiosa necesidad, alimentada por la nostalgia de todo emigrante que regresa a su pago, de relacionar mi trabajo con la cultura popular y local. Así que cuando escuché la propuesta ideológica de los chicos no dude en sumarme para ver cómo podíamos aplicar estos conceptos en el trabajo real con grupos productivos emergentes. Quinua, nuestro estudio, nace como un taller para la investigación y experimentación en sistemas constructivos alternativos que constituyan soluciones arquitectónicamente eficientes para el empleo sustentable de recursos sociales, ambientales y económicos. Mecanismos de diálogo, desde el diseño y la producción para el trabajo con grupos marginales.







–¿Cómo es Copacabana? ¿Cómo es su población?

P. C.: –Copacabana es una comuna ubicada en las últimas estribaciones de las Sierras Chicas. A 40 km al sudoeste de la ciudad de Deán Funes, en el departamento Ischilín, a unos 170 km de la capital. Con una población de 400 habitantes, la comunidad se dedica principalmente a la ganadería caprina y vacuna, el cultivo de algunas chacras de maíz y a la elaboración artesanal de cestos a partir de la fibra obtenida de esta palmera autóctona.

D. D.: –Nuestro primer viaje fue un shock. Siguiendo las indicaciones de don Julio, reconocido maestro cestero, de repente nos encontramos rodeados de palmeras. El paisaje se transformó súbitamente en algo que para nosotros resultaba absolutamente extraño a nuestra provincia.

–¿Cómo es la fibra de esta palmera? ¿Qué cualidades tiene?

P. C.: –La palma o Caranday es una de las cinco especies que comprende el género Trithinax nativo de Sudamérica y que en nuestro país abarca una zona que recorre las provincias argentinas de Salta, Tucumán, Santiago del Estero, San Luis, Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos. Es la única palmera autóctona de la provincia de Córdoba y se distribuye por el norte, noroeste y noreste, pudiendo presentarse en forma aislada o formado manchones o palmares extensos. Llega a medir siete metros de altura y su tallo, si no ha sufrido incendios, está cubierto hasta la base por las hojas secas, lo que popularmente se llama pollera. Sus hojas son de color verde grisáceo y muy rígidas. La Caranday es muy requerida para su uso ornamental en el exterior del país y, en los últimos años, la exportación de ejemplares llevó a que los enormes palmares del territorio cordobés fueran arrasados. Es común encontrar sitios web donde se ofrecen palmas adultas en venta. Los pobladores locales no se han beneficiado con estos negocios, y sin duda se ven perjudicados por el deterioro ambiental que esta actividad produce.

D. D.: –Es un tipo de fibra que tiene una altísima resistencia. Húmeda es muy maleable, fácil de manipular y seca adquiere una altísima resistencia. Las piezas tejidas, cuando están correctamente ceñidas, alcanzan un equilibrio muy peculiar entre rigidez y elasticidad. Esta propiedad dio origen a algunos productos como la colchoneta y el banquito Todojuntos, en donde la forma de las piezas potencia la rigidez del tejido para permitir una nueva función de soporte al objeto.

–¿Y la técnica?

P. C.: –La técnica que actualmente emplean los cesteros tiene casi tantos

Cartografía urbana desde Rosario

POR MATIAS GIGLI

Un grupo de arquitectos rosarinos editó un libro interesante en la serie Publicaciones de Cátedra de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. El tema ronda la comprensión del territorio y la cartografía, tomando a la ciudad y al campo como centro de las diversas miradas. El origen del proyecto se remonta a 2006, cuando se desarrolló la investigación *La cartografía como género discursivo; representación y transformaciones de la ciudad en los planos de Rosario (1852-1935).*

El libro incluye a Bibiana Cicutti con “El discurso cartográfico en la comprensión del territorio”, a Roberto Kawano con “Ciudad real y ciudad postulada: planos y perspectivas”, a Cicutti y Bibiana Ponzini con “Crisis del campo letrado y producción cartográfica. Notas sobre los planos de la ciudad de Rosario en la obra de Gabriel Carasco”, a Andrea Basso y Jorge Español con “Iniciativas oficiales y efectiva transformación del territorio. Los pueblos de Saladillo, Sorrento y Fisherton”, a Miguel Garrofé con “La imagen cartográfica y la mirada del viajero. Santiago Rusiñol y el Rosario del 900”, y a Gabriel Asorey con “Las rutas históricas de Santa Fe como itinerario de paisajes culturales de la región”.

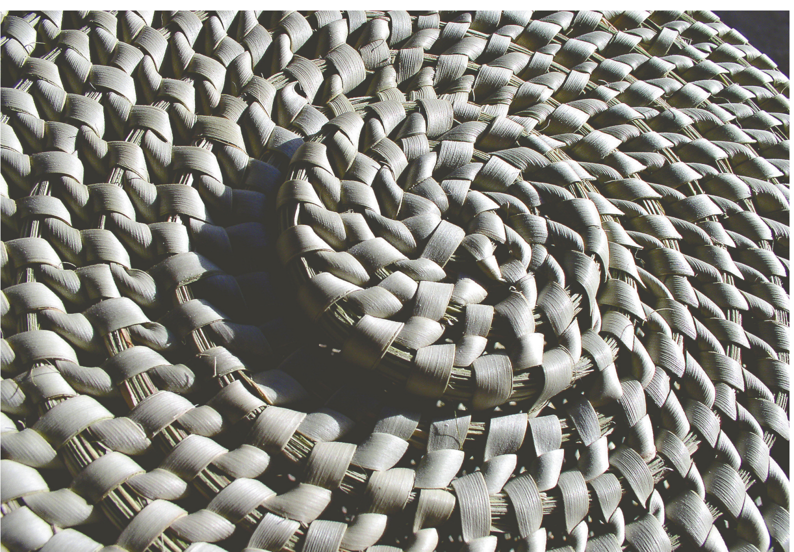
Este último trabajo desarrolla el circuito de Moisés Ville, Palacios, Las Palmeras y Monigotes, y marca pautas a fortalecer para transformar estas localidades en un verdadero itinerario de interés. Entre los puntos la investigación metodológica del trabajo y análisis de la documentación, la creación de un corredor histórico y un plan estratégico con metodologías a implementar. La idea es generar un desarrollo del medio rural, incentivar el patrimonio como recurso histórico-artístico, conservar y mejorar el entorno natural y el bienestar social, cultural y económico de los habitantes de la zona. El libro es de confección económica pero cuenta con material gráfico de interés y recorre tanto imágenes de archivo como planos y folletos de venta de lotes y catastrales, y un buen registro bibliográfico.

ra que
speraba

orte de Córdoba y allá los
otto y Pablo Capitanelli
entorno y realidad social.
o, rescate y promoción de
alternativa laboral.







orígenes como artesanos dispuestos a relatarlos. Cada orador dice tener algún parentesco con el primer cestero de la zona. Lo cierto es que se han encontrado piezas arqueológicas lo suficientemente esclarecedoras como para afirmar que esta técnica era empleada por los comechingones entre los años 700 al 1500 d. C. Según un informe aportado por el Instituto de Cultura Aborigen de la ciudad de Córdoba: "La cestería comechingona forma parte de su corpus industrial. Era un utilitario que empleaban para distintos quehaceres domésticos y artísticos", detallan. "Generalmente, se lo destinaba como horma para vasijas cerámicas, donde se le adosaba y luego moldeaba la masa de arcilla cruda, tomando ésta finalmente la morfología cestera. Cabe mencionar que no siempre se utilizaba esta técnica para la confección de recipientes cerámicos (también se le daba forma de modo manual). La pasta arcillosa se ponía tanto en la parte de afuera como adentro, en cualquier caso quedaba impreso (impronta) el relieve del trenzado en la superficie. Una vez aireado y secados por el sol se colocaban las piezas en hornos subterráneos donde se les daba cocción. Finalmente la cesta quedaba desintegrada. También podían ser sacadas una vez tomada la forma y rigidez por el secado solar, lo que les permitía reutilizarlas para repetir el proceso. Se piensa también que se las usaba para el colado o la higienización de alimentos, e incluso, pueden haberlas impermeabilizado con cera de abeja para utilizarlas como recolectora de agua."

–¿Cuál fue el trabajo específico que hicieron con ellos, rescatar la técnica, el material, crear nuevos productos?

D. D.: –Son cuatro años de trabajo conjunto, así que pasamos por varias etapas. Lo primero fue empaparnos de la realidad de los artesanos, de su modo de vida, de su lógica productiva y la técnica del tejido. Así que allá fuimos casa por casa, preguntando y escuchando, registrando todo lo que podíamos con muchísimas fotografías y filmaciones. Luego atravesamos distintas experiencias productivas, siempre procurando incentivar el trabajo grupal: desde algunos prototipos para mobiliario simple, al tejido de cintas para una escultura monumental vendida a Estados Unidos y la organización, control de calidad y traslado de encargos para algunas casas de diseño de la ciudad de Córdoba, entre otros.

P. C.: –Una línea de trabajo apuntaba a los nuevos diseños, para que con la misma cantidad de trabajo vendieran sus productos no en la casa de artículos regionales sino en la casa de decoraciones, con un aumento de los precios. Esto se terminó de plasmar con la confección de diez nuevos prototipos, financiados por el BID, a través del ADEC. También confeccionamos un "Instructivo", donde estuviera detallado todo el proceso de producción que sirviera como herramienta para la enseñanza y divulgación de la cestería. Y la tercera línea de trabajo, realizada junto con alumnos y docentes de tercer año de la Carrera de Diseño Gráfico del Instituto Superior Mariano Moreno de la ciudad de Córdoba, fue la definición de un nombre para los productos, un logo, una etiqueta y un catálogo.

–¿Como fue el diálogo, los intercambios?

D. D.: –El diálogo pretende ser para nosotros el origen y el corazón de todo lo que hacemos. Este tipo de experiencias se resume en eso. En una hermosa oportunidad de construir algo nuevo a partir de un trabajo dialéctico que integre distintas posturas, no sólo frente a la tecnología o al diseño, sino frente a la vida misma. Por eso hay un concepto que nos acompaña desde que trabajamos en esta línea que es el de "dispositivo de diálogo", que justamente implica el corrimiento, por parte del diseñador, desde una actitud de "creador indiscutido" a otra de "participante activo" de un proceso grupal. De la figura de arquitectos proveedores de soluciones a la de diseñadores sentados a una mesa de discusión para aportar un humilde y particular punto de vista sobre un tema específico. En cuanto a la experiencia con los cesteros, fue muy intenso el encontronazo cultural entre artesanos rurales y bichos tan urbanos como nosotros. Fuimos creyendo descifrar de a poco algunas lógicas en el funcionamiento de las relaciones entre artesanos y nuestro rol como elementos foráneos. Digamos que nos vimos obligados a improvisar de psicólogos, sociólogos, antropólogos, entre otras especialidades, y nos costó tanto que a los porrazos comprendimos la importancia del trabajo interdisciplinario. En lo que a la técnica respecta, la interacción nos permitió, por ejemplo, descubrir que distintas versiones del tejido correspondían a distintas realidades personales. Nuestra primera y urbanísima reacción apuntó a homogeneizar el acabado de los productos. Sin embargo, con el tiempo entendimos que los controles de calidad debían no sólo contemplar estas diferencias sino resaltarlas. El diseño constituyó un móvil para comunicar la potencia de lo grupal, pero también la importancia del individuo que aporta riqueza a ese grupo.

–¿Qué se busca desde lo social y desde el diseño?

D. D.: –Desde lo social se pretende emplear el diseño como dispositivo de diálogo para que el grupo pueda vehiculizar la discusión de otras problemáticas. En muchas reuniones intercambiamos opiniones acerca de los productos, pero en muchas otras se planteaban temas como: "¿Qué hacemos con los artesanos que quieren sumarse al grupo?", "¿qué precio debe tener un producto que nunca tejimos?", "¿en qué tiempo somos capaces de responder a un pedido de 500 productos?", "¿quién cuida mis cabras mientras yo estoy en la feria?". La idea es que el grupo vaya definiendo su propio rumbo. Resulta muy interesante para nosotros, descubrir cómo el diseño se va "tiñendo" de la técnica artesanal. ¿Cómo explicarlo? Hay un ejemplo muy claro: nuestra primera propuesta de diseño para el grupo de cesteros fue un tríptico de banco, caja y mesa encastrables, y como muchachos bien occidentalitos que somos, siendo que en Copacabana todos los productos son de base redonda u ovalada, nosotros propusimos productos prismáticos. Y así fue que llevamos 6 hermosas estructuras de hierro soldado y prolijamente pintado para que los artesanos "cubrieran" con el tejido. El resultado estético fue muy bien aceptado por el público urbano pero estábamos atando un grupo rural a la necesidad de establecer un vínculo coordinado con algún herrero (sólo disponible en Deán Funes) y los consiguientes costos. Fue así que comenzamos a pensar de qué manera resolver un objeto que resistiera el peso de una persona pero utilizando una forma accesible a los cesteros.

–¿Hoy dónde venden?

D. D.: –La comercialización es aún la pata flaca del proyecto. Estamos intentando un vínculo con alguna red de comercio justo. Hasta ahora lo que se ha podido comercializar ha sido a través de Quinua e Incide, que facilitó por ejemplo un encargo para una empresa de casi 800 productos para las fiestas de fin de año. Algunos productos se venden en casas de diseño y se participó de algunas ferias de artesanías y exposiciones de diseño obteniendo el premio "Mejor Mobiliario 2007" en "Diseño con Acento 2007". Por el momento, seguimos recibiendo encargos en nuestro estudio.

–¿Quiénes diseñan los nuevos productos?

D. D.: –Los diseños son de Quinua y de los cesteros. El proceso consistió primero en una propuesta dibujada por nosotros, que fue discutida por los artesanos y modificada en la mayoría de los casos. Posteriormente se tejieron los prototipos de cada producto y se testearon con el uso. De los que sobrevivieron este proceso, algunos fueron producidos en gran escala para la venta a empresas (porta-vinos y lapiceros), otros en menor escala para la comercialización en locales de diseño (banco y colchoneta). Las cortinas plegables se hacen a pedido y a medida, este es un producto que ha tenido mucha aceptación y que posibilita la participación de varios artesanos en cada encargo.

–¿Enseñanzas?

D. D.: –Este tipo de trabajos nos ha permitido entender que el diseño va mucho más allá de las formas, la funcionalidad, los materiales o los modos de producción. Ultimamente estamos abocados a explorar otros modos de comunicación entre los distintos actores de la sociedad, esto es, grupos productivos, fundaciones u organizaciones civiles, universidades y hasta los propios gobiernos. Estamos aprendiendo que cada una de las organizaciones a las que pertenecemos puede multiplicar casi mágicamente el impacto de sus acciones. Quedarnos solos siempre es más cómodo y seguro, pero la chispa que se enciende cuando algo simplemente coincide entre dos o más personas es muy potente.

El misterio del cine demolido

El Plata era el mejor cine de Mataderos y una notable pieza Art Déco. Fue comprado por la Ciudad y catalogado por pedido de los vecinos. Pero ahora apareció sin techo ni escenario y nadie sabe quién fue.

POR SERGIO KIERNAN

FOTOS RAFAEL YOHAI



Si Sherlock Holmes fuera porteño no necesitaría cocaína porque estaría muy ocupado en evitar que le demuelan su casona vieja en Baker St. El pobre hombre pasaría desvelos hasta para averiguar quién firmó qué para que se le aparezca la piqueta en casa. Y no se trataría de una conspiración, ya que el desorden en esta ciudad es tal que las cosas pasan casi porque sí. Es el caso del cine El Plata, propiedad de la Ciudad, catalogado en el máximo grado, que ahora aparece sin techo ni escenario, sin que resulte posible saber quién fue.

El Plata sigue siendo el objeto más grande de su cuadra en Juan Bautista Alberdi 5700 y sigue siendo de lo mejor que tuvo y tiene el barrio de Mataderos. En 1945 lo inauguró Jesús María Fernández en el lote en que había un almacén y con ese acto cambió la zona suroeste de esta ciudad. Es que El Plata tenía capacidad para dos mil espectadores, era un palacio en ese gran estilo Art Déco-Racionalista y arrancaba en el circuito de estrenos. Era, como quien dice, un cine del centro.

Si esto suena a historia antigua es porque lo es. El Plata fue decayendo hasta 1987, cuando no aguantó más la competencia de multicines, videos y cable. El edificio pasó a ser un depósito de una empresa de electrodomésticos, perdió todas sus butacas pero no fue remodelado. De hecho, sus dueños rechazaron todo tipo de ofertas –bingo, iglesia carismática, boliche bailable– porque implicaban cambios drásticos.

Fueron los vecinos los que salvaron el edificio de la decadencia total cuando juntaron cinco mil firmas para que la Ciudad lo comprara y lo reabriera como centro cultural. La Legislatura porteña le pidió al Ejecutivo que aceptara la idea en una declaración votada el 4 de noviembre de 2004. Aníbal Ibarra compró el cine por 1.700.000 pesos en octubre de 2005 y en ese entonces se habló de reformarlo para crear dos salas de 200 espectadores cada una, una mayor de 550 y un salón de usos múltiples. Como tantas otras cosas del gobierno Ibarra, la obra quedó en la nada.

El 3 de abril de este año –hay que seguir la cronología con cuidado, para entender el caso– la Legislatura volvió a debatir sobre este cine cuando aprobó el proyecto de catalogación con nivel estructural, el máximo posible, por pedido del mismo Ejecutivo. La ley –2665– fue publicada el 6 de mayo de 2008. Menos de un mes después, el 5 de junio, el diputado PRO Cristian Ritondo presentó un proyecto de ley para bajarle el nivel de protección al cine, de Estructural a Cautelar. Ritondo explicaba que el nivel ya votado no permite ningún cambio en el edificio, pero que el Ejecutivo tenía un proyecto para que El Plata alojara también al CGP de Mataderos, con lo que había que hacer bastante obra. El nivel Cautelar permite una obra así, si preserva la identidad y sobre todo el frente de un edificio.

Fue entonces que saltó la liebre del proverbio. Como todo proyecto de ley sobre un edificio patrimonial, el asunto fue a la Comisión de Patrimonio de la Legislatura, que se lo giró, también como es rutina y obligación, al CAAP, el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales. El Consejo pidió ver el proyecto de CGP, para saber si era necesario cambiar el grado de protección o no, por lo que la Subsecretaría de Proyectos de Urbanismo, Arquitectura e Infraestructura, que se encarga de estas cosas, les hizo una presentación. Fue ahí, en esa reunión, que los miembros del CAAP se desayunan de que al cine El Plata le falta el techo y el escenario. Alguien se ocupó de demolerlos.

Y aquí comienza el misterio. La subsecretaría autora del proyecto jura y perjura que no demolieron. El Ministerio de Desarrollo Urbano, del que depende la subsecretaría, jura y perjura que ellos tampoco. Cultura no sólo dice que ellos no fueron sino que aclaran que aunque quisieran no podrían demoler nada, ya que no tienen quién haga esas cosas.

Como para complicar más el caso, a esta altura asoma el importante detalle de que el cine fue transferido a la Corporación Buenos Aires Sur S. E., la empresa pública creada en 2000 que se dedica a desarrollar 6000 manzanas en quince barrios de la mitad más empobrecida de la ciudad y que afecta al 25 por ciento de su población. El presidente de la Corporación es Humberto Schiavoni, el peronista misionero que fuera ministro de Ramón Puerta y su jefe de Gabinete durante la brevísima presidencia Puerta en diciembre de 2001. Schiavoni fue director del Ente Binacional Yacyretá durante el gobierno de Duhalde y su designación al frente de la Corporación es otro indicio de la alianza Macri-Puerta.

Schiavoni, que es abogado y constructor desde hace muchos años, le explicó a **M2** que nadie de su gestión tocó siquiera al cine. De hecho, el funcionario agregó que estaba buscando todos los papeles del tema porque los empleados de planta estable de la Corporación le dijeron que El Plata ya estaba sin techo cuando pasó al cuidado de su empresa. Y esto ocurrió recién el año pasado.

Con lo que el misterio sigue, pero con algunas precisiones. El Plata es propiedad pública desde fines de 2005 pero fue catalogado recién este año. Cuando se empieza en serio a considerar la compra se hace una inspección para determinar cuánto vale el edificio y en ningún momento se habla de que le faltara el techo. Más aún, cuando la Legislatura le pide a Ibarra que lo compre, en noviembre de 2004, dice en el proyecto de declaración que El Plata está "en un estado de conservación interesante" que permitirá restaurarlo sin demasiadas complicaciones. Los muchos vecinos movilizados en su momento hablaron del edificio y nunca mencionaron una demolición.

Por lo tanto, la lógica indica que el edificio fue comprado con techo y todo, y que la tropelía fue ocasionada entre comienzos de 2006 y fines de 2007, casi dos años en que el cine estuvo a cargo de... ¿de quién?

Lo más idiota de todo esto es que sea quien fuere que demolió parcialmente este cine, fue alguien que trabaja para el Ejecutivo porteño. Que viene a ser el mismo Ejecutivo porteño que compró El Plata para preservarlo. Y el mismo que de inmediato inhibió la parcela y le presentó a la Legislatura un proyecto para catalogarlo.

Quien haya autorizado la demolición parcial quebró la ley. Una parcela inhibida y un proyecto de catalogación hacen ilegal una demolición, por lo que el que dio luz verde y los que le dieron masazos al cine incurrieron en incumplimiento de sus deberes como funcionarios públicos. Y además se cubrieron de un ridículo que recién empieza.

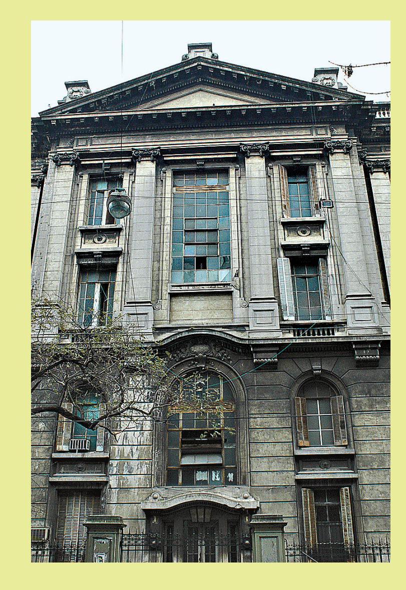
Otra vez con el Hospital Rivadavia

Si las ciudades tienen un inconsciente colectivo, también tienen neurosis. La nuestra tiene una de lo más llamativa, la pulsión pavota de querer demoler el Hospital Rivadavia. Según cuentan los médicos que más llevan en el lugar, cada no más de cinco años reaparece la idea de destruir el lugar y construir un megahospital, siempre de alta complejidad, siempre modernísimo. Se entiende que el Rivadavia les resulte irresistible a los políticos, porque viene a quedar en Las Heras y Austria, esquina de oro y muy visible. Cortar la cinta en ese barrio vale lo suyo.

Lo que no se entiende tanto es la pasión por demoler el espectacular complejo de edificios a la francesa que conforman el hospital. En estos días, la idea volvió con fuerza, con una funcionaria porteña declarando que el Rivadavia es irrecuperable y sólo le queda la piqueta. Como dicen en Brasil, *bobagens, minha filha, bobagens*.

Que el Rivadavia está todo roto y sucio es evidente. Se puede agregar que sus interiores son calamitosos y no tiene un centro de alta complejidad. Hasta Aníbal Ibarra había notado eso, lo que demuestra qué tan evidente era, y le repasó a Jorge Telerman un estudio en marcha que terminó en una licitación para demoler los edificios *nuevos*, una serie de porquerías mal construidas, para reemplazarlos por quirófanos y UTIs. Con el cambio de gobierno, el tema quedó en veremos y ahora vuelve declaratoriamente a lo de siempre, demoler el lugar. Es una idea pésima, excepto para gastar un dineral y perder un edificio de muy alto valor patrimonial que perfectamente puede tener nueva vida.

El Rivadavia es otro de los grandes hospitales construidos cuando Buenos Aires era opulenta y moderna. Montado sobre cinco manzanas y media, sigue la escuela del hospital-jardín –como los de Chacarita y Barracas– llenos de aire y verde entre pabellones relativamente pequeños, de modo de ayudar a los pacientes a tener ganas de seguir viviendo. El hospital tiene un aire a palacete, una capilla valiosa y un jardín encargado por el legendario intendente Alvear con especies nativas. Nada que se pueda proyectar y pagar hoy en día puede superar un conjunto así.



Obviamente, lo que necesita el Rivadavia es el mantenimiento que no recibe desde hace años. Un buen reciclado, la demolición de porquerías diversas –como la entrada nueva sobre Austria y la de la guardia sobre Las Heras, dos casamatas de hormigón al mejor estilo militar– y un proyecto de reequipamiento y refuncionalización serio permitirían reinaugurar el hospital y salvar su arquitectura.

El grupo Basta de Demoler ya está en esto. Luego de salvar la casa Bemberg en Montevideo 1250 con dos fallos judiciales históricos y de ayudar a que la Ciudad sancionara a los vándalos que demolieron la casa Benoit en Independencia y Bolívar, los Basta de Demoler están queriendo proteger el Rivadavia. Hoy a las tres de la tarde invitan a una visita especial con el personal del museo del hospital que va a recorrer los pabellones antiguos, la capilla, el museo en sí, el formidable jardín y hasta los misteriosos túneles del lugar. El encuentro, con guías del hospital, servirá también a modo de abrazo simbólico. Para ver los valores arquitectónicos e históricos del hospital, Basta de Demoler montó la página http://hospitalrivadavia.blogspot.com.